ORO D'AUTORE

MATERIALI E PROGETTI PER UNA NUOVA COLLEZIONE ORAFA

Segreteria della mostra:
Centro Affari e Promozioni
via Fleming, 1 - Tel. 0575/381333

Oro d'autore
Materiali e progetti
per una nuova
collezione orafa

ORO D'AUTORE

MATERIALI E PROGETTI PER UNA NUOVA COLLEZIONE ORAFA

Remo Buti - Nado Canuti - Dadamaino - Mirella Forlivesi - Ugo La Pietra
Bruno Martinazzi - Eliseo Mattiacci - Alessandro Mendini - Maurizio Mochetti
Franco Onali - Sergio Perlini - Mario Pinton - Alessandro Poli - Anna Romano Cernitori

Omaggio a Nino Franchina

Museo Archeologico di Arezzo
3 settembre / 2 ottobre 1988

COMITATO PROMOTORE

Comune di Arezzo
Provincia di Arezzo
Camera di Commercio I.A.A.
Centro Affari e Promozioni
Soprintendenza Archeologica per la Toscana

COMITATO ORGANIZZATORE

Ivan Bruschi
Giuliano Centrodi
Giacomo di Iasio
Franco Fani
Mario Guidotti
Carla Landi Zucchi
Paolo Nicchi
Giorgio Renzi
Giovanni Romanelli
Daniel Virtuoso
Antonio Viviani

Segrete
Centro
via Flen

COMITATO OPERATIVO

Ordinatore
Lara-Vinca Masini

Coordinamento
Mirella Forlivesi
Giuliano Centrodi
Carla Landi Zucchi
Daniel Virtuoso

CATALOGO

Testi
Lara-Vinca Masini
Giuliano Centrodi

Progetto grafico e fotografie
Daniel Virtuoso

ALLESTIMENTO MOSTRA

Remo Buti
Lea di Muzio
Stefano Giovannoni
Nikolas Nikolaidis
Guido Venturini

SEGRETERIA

Franco Fani
Giuseppina Ozzola
Paola Cavigli

UFFICIO STAMPA

Mass Media

DITTE ORAFE ARETINE
CHE HANNO REALIZZATO
I PROGETTI DEGLI ARTISTI

Uno a Erre Italia S.p.A.
Arezzo 1 s.r.l.
Treemme s.r.l.
Garzi s.n.c.
Linea Oro T.S.B. s.n.c.
Piccciafuochi & Valentini s.n.c.
Primavera Preziosi s.n.c.
Gold Art s.n.c.
Centoundiciaerre S.p.A.
Centrotreoro S.p.A.
Ceccarelli & Gnaldi s.n.c.

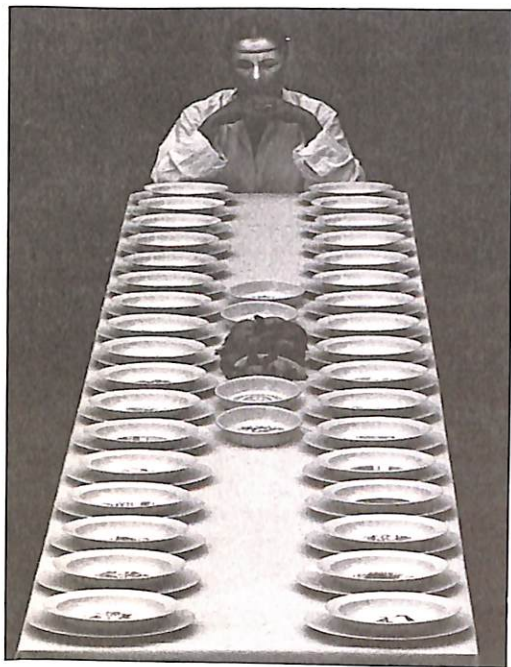
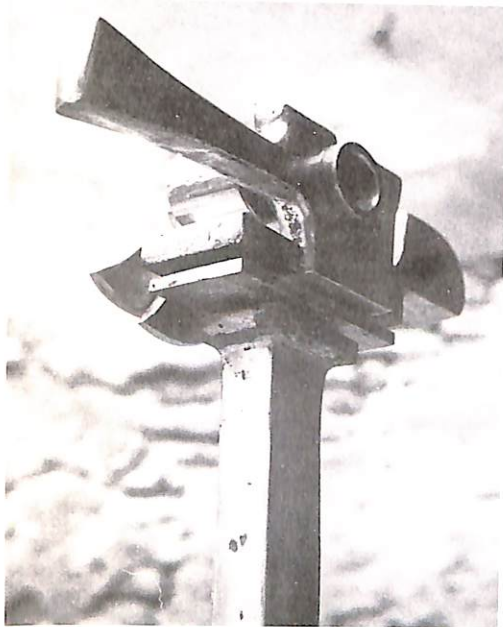
Dopo l'esperienza della mostra «Arte e disegno nell'oreficeria italiana» che ha avuto luogo ad Arezzo lo scorso anno (in concomitanza con l'esposizione «Manifatture Europee in terra d'Arezzo»), e che suscitò grande interesse di pubblico e di addetti ai lavori, per questa nuova edizione, che si apre in occasione della mostra «Gioielli e ornamentali. Dagli Egizi all'Alto Medioevo» e nella stessa sede prestigiosa, (il Museo Archeologico Statale di Arezzo «C. Mecenate»), il Centro Affari e Promozioni di Arezzo si propone di dare il via ad una collezione civica di gioielli d'autore, che costituisca uno stimolo e un incentivo al rinnovamento del gioiello moderno che, ad Arezzo, è, da sempre, un tema privilegiato per scuole e ditte orafe.
La presenza di esperienze progettuali italiane e straniere che, ogni anno, nelle successive edizioni, si avvicenderanno, contribuendo ad accrescere la collezione qui proposta per la città, ci sembra il mezzo più idoneo a tener viva una creatività che sia sempre collegata con i più avanzati modelli culturali e tecnologici e con l'avvicendarsi continuo delle mode e degli stili.
Dobbiamo ringraziare le ditte orafe aretine che hanno offerto la loro competenza e la loro disponibilità realizzando i progetti degli artisti che costituiranno il primo nucleo della collezione, fomentando così un rapporto sempre più vivo tra progettualità ed esecuzione.
Il Comitato operativo è composto da Lara-Vinca Masini (ordinatore), Giuliano Centrodi, Mirella Forlivesi, Carla Landi Zucchi, Daniel Virtuoso, ai quali, pure, va il nostro ringraziamento.
Siamo grati al Comune e alla Provincia di Arezzo, alla Camera di Commercio e alla Soprintendenza Archeologica della Toscana per la collaborazione nella realizzazione di questo progetto.
Siamo certi di poter contribuire, con questa iniziativa, a dare una risonanza sempre maggiore al nome della nostra città nel campo del gioiello moderno.

IL PRESIDENTE DEL CENTRO AFFARI E PROMOZIONI
GIOVANNI BARBAGLI

PER UNA NUOVA COLLEZIONE ORAFA AD AREZZO

Lara-Vinca Masini

È ormai una moda culturale anche troppo sfruttata quella di parlare di nuovi musei e di collezioni pubbliche. Ogni città o cittadina, per non dire ogni paesino, mira, oggi, ad avere il suo bravo museo, e, guarda caso, quasi sempre di arte contemporanea. Si finisce con l'ignorare il significato che un museo può assumere in un territorio (o in una città), quando se ne ragioni a livello «vocazionale». Voglio dire che mi sembra inutile che ogni città o paese abbia il museo «nazionale» o «internazionale» d'arte, che proponga, a distanza di pochi chilometri, gli stessi nomi, «di fama internazionale». Musei di questo genere si calano nel territorio dall'alto, in funzione quasi colonizzatrice, a vantaggio soltanto di pochi artisti (e non sempre, ovviamente, di quelli invitati, già ricchi di prestigio) e di collezionisti privati.
Dove invece si colga la necessità di una crescita culturale e di uno stimolo creativo, in vantaggio di una reale vocazionalità locale, là ci sembra utile proporre la nascita di una collezione pubblica; che sia, veramente, una spinta al rinnovamento, una sorta di sollecitazione a ritrovare, alle fonti, la genuinità e la freschezza creative, che l'abitudine e l'assuefazione ad una condizione di mercato e di produzione può avere, in parte, soffocato.
Arezzo ci sembra la sede più adatta, in questo senso, per un progetto di collezione pubblica di gioielli «d'autore».
E non perché questa città, dove la tradizione orafa ha una lunga storia, senta particolarmente la necessità di rinnovarsi sul piano dell'arte orafa contemporanea. Ma perché è l'arte orafa contemporanea, tutta, che ha bisogno di nuovi stimoli e di ritrovare, alle fonti, il significato e le ragioni del suo essere.
Dopo la rivoluzione contemporanea, nel campo del gioiello, che ormai risale al secondo dopoguerra, rivoluzione legata alla diffusione di istanze nonfigurative e che ha provocato, in quasi tutti i paesi, il sorgere di nuovi modelli - ed è inutile ripetere, ancora una volta, la serie dei numerosi «maestri» -, e che trovava (si è già altre volte ripetuto), nella freschezza dei gioielli «poveri» il medium di diffusione più diretto, si è andato creando uno standard del «gioiello moderno», che, a lungo andare, ha perso gran parte della sua forza e del suo significato culturale e artistico.

Perciò l'esempio di «collezione pubblica» che qui proponiamo intende arricchirsi, di volta in volta, di nomi nuovi (o almeno il cui lavoro - sempre, ovviamente, di grande prestigio -, non risalga a prima degli anni sessanta); nomi scelti non solo tra quelli di artisti-orafi che fanno del gioiello l'oggetto principale della loro ricerca, ma anche di artisti, di architetti, di designers per i quali il gioiello è uno tra i molti campi di espressione, e anche, perché no?, di artisti «importanti», ai quali il tema venga sottoposto per la prima volta, a stimolare, appunto, nuove proposte di formatività.
A questi artisti è stato chiesto un progetto da eseguirsi presso ditte orafe aretine, che hanno offerto la loro competenza e la loro professionalità e che costituirà il primo nucleo della collezione.
Esemplari di opere dei «maestri» saranno acquisiti, di volta in volta, attraverso mostre monografiche; si veda, quest'anno, la mostra dei pezzi, «bellissimi», di Nino Franchina, recentemente scomparso.
Questa formula ci sembra la più adatta a salvaguardare la costituenda collezione da ogni rischio di staticità, garantendone un continuo aggiornamento, in una sorta di provocazione e di incentivo a non «dormire» mai sui propri «allori». Lo stesso criterio sarà usato nelle prossime edizioni affinché la collezione possa anche arricchirsi di opere di artisti di paesi stranieri.
Ogni anno, infatti, dalla prossima edizione, è stato proposto di prendere in esame (ed acquisire), un gruppo di opere di un paese straniero.
Perché ci si è convinti che il gioiello, come ogni opera d'arte, deve essere non solo un «ornamento», con tutte le implicazioni che il termine comporta -, e anche (e non lo è sempre stato?) uno status symbol; ma anche, e soprattutto, espressione di cultura e di idee; l'idea del mondo che ogni artista trasmette al suo lavoro e, attraverso quello, comunica.
Ed ecco, dopo questo breve enunciato di principi, i profili degli artisti invitati a realizzare un lavoro per questa prima edizione «sperimentale» (artisti ai quali si è anche chiesto, nei limiti del possibile, di fare uso, nel loro progetto, di elementi prelavorati che fanno parte del materiale usato nelle fabbriche aretine e di cui Giuliano Centrodi unisce una dettagliata descrizione tecnica), per la creazione di una collezione pubblica del gioiello internazionale di autore.

Remo Buti, Piatti di Architettura, Biennale di Venezia 1978

Remo Buti, architetto, vicino alle correnti «radical» che, in Italia, sono nate a Firenze durante le contestazioni universitarie del '68, iniziava la sua attività di ceramista presso i laboratori e le fabbriche di Albissola, Castelli di Teramo, Lodi, Montelupo, Signa, Sesto Fiorentino, Impruneta, Firenze.
Ha sempre unito l'attività progettuale architettonica ad una raffinata, ironica ricerca nel campo del design, del gioiello, della ceramica. E si ricordino, a questo proposito, oltre ai lavori di applicazione architettonica, le serie dei preziosi «Domestic Gardens» e dei «Giardini all'Italiana», del '70, formati di una profusione di piccoli elementi ceramici trafilati, variamente componibili, e alla serie gustosa e pungente dei «Piatti di architettura», del 1978.
Buti è autore anche di ironici e raffinati elementi di arredo e di illuminazione...
Non ha mai rinunciato, come la maggior parte dei «radicals», almeno ai loro inizi, alla libera attività professionale; ha fatto parte della cooperativa «Global Tools» nata nel '69 come laboratorio didattico a stimolare la libera creatività.
Sul piano didattico porta avanti una lucida impostazione critica nei confronti della professione di architetto, stimolando una creatività libera e ricca di inventiva. È stato tra i primi a fornire al gioiello componenti ironiche, simboliche, trasgressive, pur mantenendogli la funzione di «ornamento» malizioso e intrigante, sia che usi sottilissimi, liberi filamenti preziosi, interrotti da microscopiche luci intermittenti, sia che si serva di materie «povere», per antonomasia (le terre nella ceramica, i polimeri, i metalli più diversi), sia che, in una riduzione che egli definisce «minimal» trasponga in «segno», in sottolineatura sofisticatamente ironica, l'ornamento «vestitivo» (si fa per dire...).

Nado Canuti, Scultura, 1980

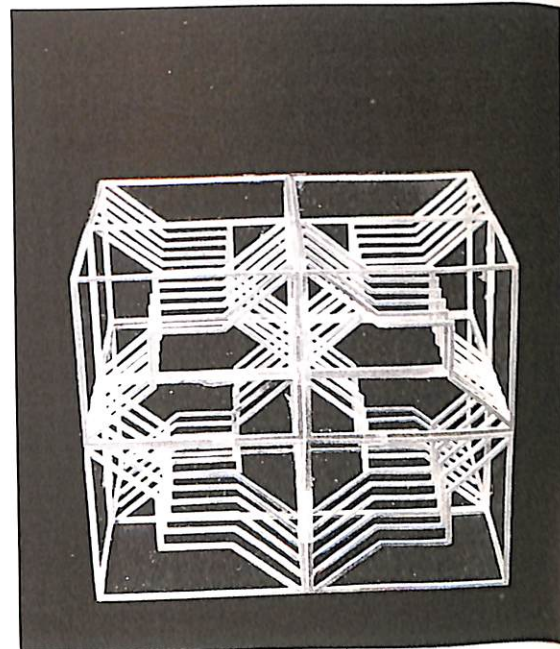
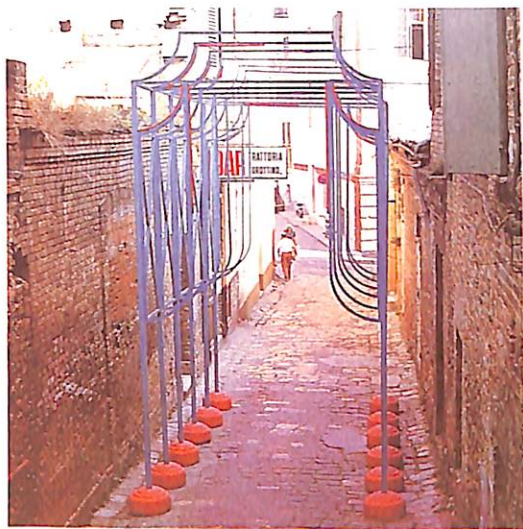
L'opera di **Nado Canuti** si svolge, in parallelo, sul piano della scultura e in quello del gioiello, secondo una intenzionalità progettuale che è, praticamente, la stessa, quando, ovviamente, si tenga conto della differenza di scala e di destinazione. Il suo linguaggio è astratto, con qualche riferimento figurativo-simbolico (al fiore, alla germinazione...), allusivo ad un organicismo surreale (che già si evidenziava nei suoi quadri), in un gioco di incastri e di snodi, che si sviluppano in forme tra meccaniche e geometriche, che presentano ipotesi e possibilità reali di dinamicità e di mobilità.
Questa stessa dinamica Canuti riporta nella realizzazione dei suoi gioielli, nei quali egli trasforma la meccanicità delle sculture nella leggera, gracile mobilità di insetti luminosi, che raccolgono, nelle loro ali trasparenti, la luminosità del sole, il riflesso colorato dei fiori, la fresca volubilità della luce...

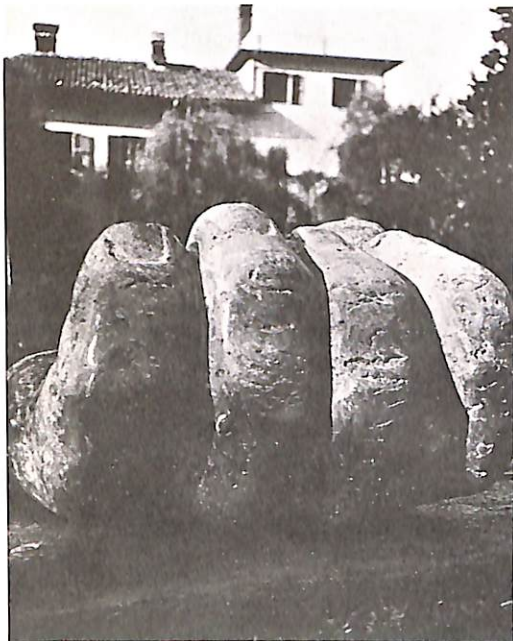
Dadamaino è stata tra gli esponenti più rigorosi, ma anche tra i più «poetici», del movimento artistico-culturale di Arte programmata e cinetica, che si manifestava alla metà degli anni cinquanta (e trovava in Italia, soprattutto a Milano, la sua più ampia definizione), e che si protraeva, praticamente, fino al rifiuto violento del razionalismo, con i movimenti irrazionalistici del '68.
Quel movimento rappresentò per tutti una grossa frattura, e provocò anche molti sbandamenti, quando non si riuscì - e capitò a molti - a capirne le ra-

gioni più profonde e ad adeguare la propria linea di operatività alla mutata condizione sociale e culturale, senza tradirne l'individualità e la specificità. Dadamaino è tra coloro che sono rimasti fedeli ad una coerenza di fondo, pur comprendendo la necessità di una crescita culturale e poetica.
Così, dalle esperienze che la legavano, prima al gruppo «Azimuth», poi al gruppo «T» di Milano e al gruppo «N» di Padova, dalle Tavolette sui «Volumi», sui «Volumi e moduli sfasati» (dal '58 al '59), passava alle Tavole sulla «Ricerca del Colore» ('66-'68), nelle quali, come scrive Dorfles, «sotto l'apparente severità 'scientifica' si annida una effettiva sensibilità per le trame colorate che sfocerà in seguito nelle successive composizioni tinteggiate degli anni '78-'80».
Si tratta de «I fogli sparsi», de «I fatti della vita», che porteranno alla libertà delle «Costellazioni», ('80-'82), sotto l'insegna di una preziosa, leggera, fresca aleatorietà. E si arriverà, infine, ai lavori recenti, nei quali, pur nel libero agglomerarsi dei segni, si ristabilisce una rigorosa, seppure accelerata e dinamica progettualità, nella sequenza ritmica continuamente sfalsata, a costituire agglomerati compatti, accanto a dilazioni e rarefazioni, che ancora sembrano voler alludere a cieli percorsi da nuvole sparse o da nugoli di uccelli in volo, in composizioni ricche di sensibilità poetica. Ed è su questo tipo di lavoro che Dadamaino organizza la sua ricerca sul gioiello, che si dà, per lei, come elemento dalla forma semplice ed essenziale, elaborandosi, invece, in una superficie dinamica tesa e vibrante, resa preziosa dal gioco del colore e della materia splendente.

Dadamaino, Progetto per «Costellazioni», carta cm. 26 × 36,5, 1986

Mirella Forlivesi è partita da un rapporto diretto, freschissimo, con la materia, che sceglieva, allora, negli anni sessanta, povera, modesta, importante solo per la sua risonanza emotiva e per le sue caratteristiche di luce e di colore; usava infatti ceramiche, sassolini colorati e pietre dure, cristalli trovati nella loro conformazione naturale, piccole piramidi quadrate, doppie, che si trovano direttamente scavando in certe terre (ricordo un viaggio nel Bergamasco, in Val Brembana), o si scoprono appena ne baleni un bagliore.
La materia più preziosa che allora usava era l'argento; ne ricavava gioielli deliziosi, ricchi solo di sensibilità, di ricchezza manuale, di fantasia e di entusiasmo.
Con l'invasione, dal '68 in poi, dei gioielli «beat», ai quali sembrava che Mirella Forlivesi avesse dato, in certo senso, una sorta di viatico, essa passava ad una analisi formale più strutturata, chiaramente orientata verso le correnti di arte programmata e cinetica, che la spingevano a dilatare le sue forme a livello di scultura. Impostate sul cerchio, sul quadrato, sul triangolo equilatero, le sue forme si facevano variamente componibili e combinabili «perché la regola di scomposizione e ricomposizione», come scriveva Munari, «è costruita su suddivisioni logiche degli elementi formativi delle forme basilari e cioè linee e superfici».
Su questa impostazione progettuale, che trovava conferme, in lei, anche nelle forme decorative del romanico pisano (Mirella Forlivesi viveva a Pisa), essa impostava, allora, anche la linea del suo gioiello, il suo lavoro orafo, che si faceva sempre più prezioso nei materiali - oro, pietre preziose -, in un giuoco

Mirella Forlivesi, Scultura scomponibile, 1973

Ugo La Pietra, Lum-in-aria, Giulianova 1981

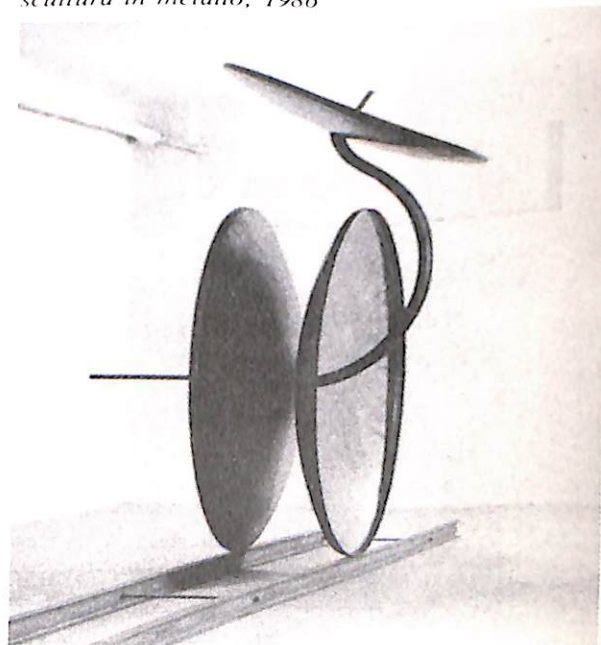
Bruno Martinazzi, Mano, scultura in travertino rosso di Persia, 1972

sempre più affidato ai ritmi e alla elaborazione di forme perfette (ancora cerchio, quadrato, triangolo), spesso spezzate o rovesciate, con effetti di positivo/negativo.

Ugo La Pietra, architetto, dal '67 esponente della «Radical Architecture» italiana, contro la compromissione socio-politica e capitalistica del professionismo architettonico, e intesa al recupero della libertà creativa, nel '69 era tra i fondatori della «Global Tools» (Lavoratori didattici per la liberazione della creatività individuale); già dal '67 aveva iniziato l'elaborazione della sua ricerca sul «sistema disequilibrante», che ha portato avanti con azioni, ricerche, analisi sul territorio, con film, video, e con una continua attività di promozione critica, anche attraverso la pubblicazione di volumi e riviste («In», «In-Più»), e con la partecipazione al dibattito culturale analizzato nelle sue contraddizioni. Egli parte dall'analisi dello spazio fisico del territorio come «descrizione fisica del potere», attorno al quale «l'osservatore culturale, qualsiasi sia la sua operazione, non fa altro che discorrere», ma «può operare con interventi che non rispondono alla logica dello sfruttamento, disequilibrandolo», con la «sua capacità di usare l'immagine come strumento rivelatore».
Le sue proposte sperimentali, la sua analisi attenta e anticonformista dell'«urbano», costituiscono uno tra i contributi più importanti per la lettura della situazione architettonica contemporanea. Nella città egli tende a creare una sorta di «diagramma» dei «gradi di libertà», dove questi passano dai valori massimi in periferia, a valori minimi, o addirittura nulli, al centro. Tutto ciò in diretto rapporto al sistema che «man mano che ci si allontana dal centro perde di efficienza».
Il suo design, da quello urbano a quello di uso casalingo e privato, fino, nel nostro caso, al gioiello, si elabora secondo una progettualità rigorosa, ma sempre sottesa da un'ironia lucida e dissacrante, che tende a distruggere, nel caso del gioiello in particolare, il concetto di Status Symbol, al quale, generalmente, il gioiello si riporta; ma anche a recuperare, con uno spirito non tanto «post-modern», quanto «radical revivalista», un'immagine tra il kitch e il bricolage.

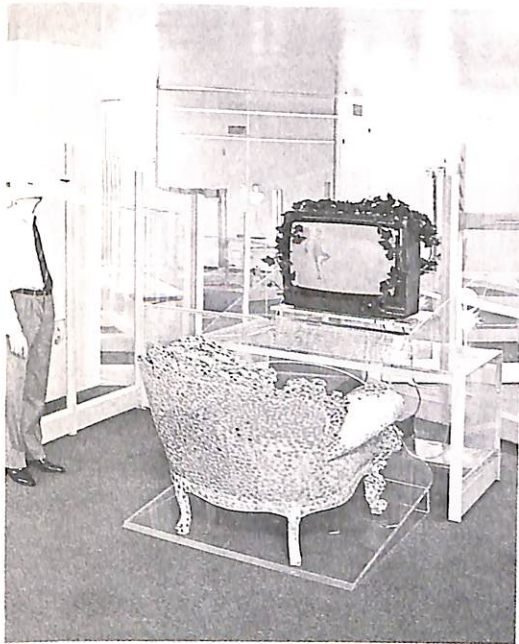
Il lavoro di **Bruno Martinazzi** iniziava alla metà degli anni cinquanta, sulla base delle sue esperienze di chimico; risalgono a quel periodo i suoi gioielli elaborati sull'analisi e sulla sperimentazione della materia, con risultati di straordinaria finezza, dall'uşo dell'oro di diverso e inusitato colore - si ricordi che solo recentemente siamo arrivati alla definizione «ufficiale» di tali ricerche -, sull'utilizzazione del platino «a spuma», come una sorta di sottilissima «perlinatura» (vicina, in certo senso, all'irrecuperabile «perlinatura» etrusca); ricerche che si definivano in oggetti sontuosi, raffinatissimi, nel loro riferimento a gioielli barbarici.
Ma il suo interesse si volgeva presto verso la scultura; una scultura come espressione di idee, direi anzi di ideologia, (aveva partecipato, ancora studente, alla lotta di liberazione nei gruppi partigiani delle Langhe, e nel '67 partecipava alle «marce della pace», nell'84 realizzerà, in pietra, un proget-

to per un monumento «contro le guerre». - «Era fatale» scriveva Paolo Fossati in quella occasione «che un artista tanto attento al peso e alla dimensione della scultura e al suo significato di presenza attiva si ponesse il problema del monumento»).
È il «rapporto» uomo-realtà che interessa, da sempre, il lavoro di Martinazzi: l'analisi della materia, sia essa la materia preziosa usata nel lavoro orafo, sia la materia che circonda l'uomo e di cui l'uomo, nella vita e nel lavoro artistico, si serve, dallo spazio al tempo, alle cose con le quali l'uomo si confronta quotidianamente. Ed ecco il corpo umano, anzi, parti del corpo, usate come «segno», come presenza e impronta dell'uomo su ciò che lo circonda, e insieme come simbolo, col quale confrontarsi, come uomo e come artista, in una immedesimazione dell'uomo stesso con la materia: così labbra, dita, membra, si fanno tutt'uno con la materia (oro, roccia, marmo, col peso del loro volume e della datazione della loro plurisecolare longevità) e, accanto, le cose che indicano, con l'uomo, rapporto e misura: peso, metro, vaso, pollice...
Con allusività che rimandano a situazioni mentali proprie di certe esperienze di arte povera e di arte concettuale.

Dai primi lavori derivati dall'assemblaggio di pezzi di recupero e di parti forgiate a mano, legati, in certo senso, alla lezione di Colla, **Eliseo Mattiacci** passava ad una ironica presa di coscienza del nuovo panorama tecnologico instaurato dalla pop culture e nell'atmosfera straordinaria creatasi, a Roma, attorno al lavoro scatenante di Pascali; si ricordi, tra le prime opere, il «Tubo» snodabile in metallo, verniciato di giallo, presentato alla Biennale dei Giovani a Parigi, nel '67.
Porta avanti, tra i primi, una sua idea di scultura come mezzo di esplorazione del mondo, come stratificazione di memorie, come scoperta di accumulo di potenzialità energetiche, secondo una processualità di carattere intuitivo, diretto, che egli riesce a far scattare, in un impulso dinamico, sia simbolico che reale.
La sua concezione di scultura travalica, con fresca e naturale ironia, le «regole» tradizionali, recuperandone, invece, le valenze generative. Egli ha scritto: «Vorrei che nel mio lavoro si avvertissero processi che vanno dall'età del ferro al duemila. Il problema della realizzazione di un lavoro, del definirlo, concretizzarlo, escludendo ogni formalismo, sta nel riuscire a mantenere quella libertà e processualità che si compie in una forma cosmica pura».
Egli dispone i suoi lavori, particolarmente dagli anni ottanta, secondo la mutevole qualità dell'ambiente, in un rapporto dialettico che interpreta la natura come matrice e come riserva di energia, capace di proiettare nel futuro, e in uno spazio cosmico, una potenzialità che si carica di tutta la ricchezza del passato, in una interpretazione di riferimento antropologico, che, in una sua intenzionalità positiva, sembra voler aver ragione delle incertezze e delle inquietudini della condizione attuale dell'uomo.
È questa un'impostazione che Mattiacci assumeva già dagli anni settanta, con lavori come «Tenere il mondo nella propria mano» (1970), «Pensare il pensiero», «Sette corpi di energia» ('73), fino a «Senza titolo», del '79,

Eliseo Mattiacci, Carro solare del Montefeltro, scultura in metallo, 1986

con un motociclista in uno straordinario bilico aereo; e fino al «Carro solare del Montefeltro», dell'86, un carro, come scrive Bruno Corà «vincolato alla composizione pierfrancescana dell'allegoria trionfale retrostante il ritratto del Duca Federico di Montefeltro».
In altri lavori («Proliferazione perpetua - captarumori», dell'82), l'allusione tecnologica si carica di vibrazioni cosmiche.
In opere come «Ossigeno» (una installazione del 1986, realizzata con un assemblaggio di bombole di ossigeno, come una grande, lucida struttura primaria), l'accento si pone sull'energia vitale, con rimandi sempre mitici e simbolici, che sono alla base dell'esperienza di Mattiacci.
Nel caso particolare, e sporadico, del gioiello, Mattiacci recupera, con sontuosa ironia, il significato mitico e mitologico dell'ornamento, qual'era inteso dalle antiche civiltà barbariche, lontane nel tempo, che rimandano fino a noi il profumo della loro preziosa carica di vitalismo selvaggio e di raffinato primitivismo.

Alessandro Mendini, La stanza filosofica (con studio Alchimia), Milano 1982

Alessandro Mendini, architetto, scrittore, teorico, editore, direttore, dal '70 al '76, di «Casabella», che diveniva il campo di prova dei dibattiti della contravanguardia architettonica, alla quale aderiva, con l'intenzione di comunicare, attraverso la sua «continua ricerca dei brandelli del progetto frantumato» la condizione di incertezza nella quale opera, oggi, il progettista, con la caduta irreversibile di tutti i riferimenti, fin qui indiscussi, ad ogni modello razionale e funzionale.
Dal '77 all' '81 Mendini dirigeva «Modo», che diveniva lo strumento di diffusione e di discussione del design «radical» e «neomoderno». Dal 1980 al 1986 passava alla direzione di «Domus», alla quale imprimeva una svolta senza precedenti. Approdava, allora, al progetto «immorale» e «infelice», un progetto che «riflette su di sé, che si autoanalizza, che libera una serie di valenze e di energie, imprevedibili».
Mendini elabora il suo design esistenziale che culmina nel «progetto banale», che si basa su componenti decorative, «da applicare su corpi e oggetti, abiti e automobili».
Si ricordino, di Mendini, di una progettualità svagata, evasiva, lucida e corrosiva, le operazioni come «La casa di Giulietta», l'«Arredo vestitivo», l'«Architettura Ermafrodita» («un'architettura non lacerante, non monumentale, non retorica, non concepita su istanze stilistiche e compositive, legata a ipotesi poetiche, dubbiose, introverse, alla doppiezza di progetti-non progetti, metaforici e riflettenti, di genere 'ermafrodito'»).
Nel 1986 Mendini lasciava la direzione di «Domus». Sta ora preparando una nuova pubblicazione, «Ollo».
Nel '79 Mendini dava vita allo «Studio Alchymia» («Progettazione di immagini del XX secolo»), come «primo esempio di progettisti produttori... orientato verso la ricerca ambientale e psicologica degli oggetti».
In questo ambito Mendini realizza i suoi «oggetti», tesi alla semplificazione del concetto di «oggetto utile», ornamentale, in una intrigante, ludica, ironica funzione di «banalità» (che si propone, ovviamente, e *pour cause*, come il suo contrario).

Maurizio Mochetti, pur servendosi di mezzi tecnologici, di processi basati sulla geometria analitica, delle leggi dell'ottica, della percezione di forme geometriche elementari, della luce e dello spazio, di cui fa uso allo scopo di produrre effetti e verifiche, sembra voler lavorare, per così dire, sull'impercettibile, nel senso che proprio quegli «effetti» che intende produrre o verificare, esigono, quasi sempre, un'attenzione sveglia e pronta per lasciarsi cogliere e, talvolta, si negano del tutto, in un processo mentale che raggiunge il punto zero della possibilità del percepibile e del visibile.
Dalle prime esperienze sulle incidenze della luce, alle proposte virtuali, come nel noto progetto del '68, secondo il quale un asse di alluminio, ruotando su uno dei suoi estremi, imperniato a parete, si trasformava nella generatrice di un cono, per metà descritto dal moto circolare dell'asse, a terra, producente un virtuale semicerchio, per metà intuibile nell'assurdo, oltre la parete (tema, questo, più volte ripreso nel suo lavoro), passava, in seguito, ad un uso più diretto della tecnologia, sempre, peraltro, senza apparati scenografici o macchinosi, a provocare manifestazioni fisiche appena percepibili: due cubi di 8 centimetri di lato, controllati elettronicamente entro lo spazio di un metro, se allontanati l'uno dall'altro oltre il metro, si distruggono automaticamente (1970); dell'83 è il filo d'acciaio arrotolato e sospeso dal soffitto, parallelo alla sua ombra sul muro dove l'ombra è tracciata a matita; un punto di luce prodotto da un laser sembra unire il termine del filo e il termine dell'ombra, creando come un senso di sospensione e di attesa, rivelando insieme la presenza quasi inavvertibile del lavoro. Nell' '85 Mochetti ha proiettato un raggio di luce-laser, parallelo ad una parete, verso una sfera di quarzo nella quale la luce si rifrange, dividendo la somma delle rifrazioni del raggio. Alla Biennale di Venezia '86 egli ha piazzato a terra un modellino di aereo, un Bachem Natter (Vipera); l'aereo tedesco (che «mirava ad essere un caccia intercettore economico semi distruttibile... inteso come semplice sistema d'armi, da guidare verso i bombardieri per mezzo di un collegamento radio/radar, prima che il pilota ne perdesse il controllo. Dopo aver lanciato i suoi razzi, il pilota avrebbe dovuto lanciarsi...»), è stato trasformato in un modellino bianco, estremamente semplice e apparentemente innocuo; ma dai suoi estremi un raggio laser intercetta qualsiasi impatto si trovi sulla sua doppia traiettoria, facendosi ricordare a distanza, e ripetutamente...
Sono solo alcune citazioni di un lavoro sottile, sempre perfetto e corretto nella forma, ma sempre «avec un bruit secret», per citare un noto lavoro di Duchamp; al cui ironico e corrosivo concettualismo più si avvicina la progettualità svagata e pungente di Maurizio Mochetti, che sembra voler mettere continuamente alla prova la percettività intellettuale ed emotiva dello spettatore.

Maurizio Mochetti, Bachem Natter, modellino di aereo con laser, 1986

Franco Onali, Rilievo in legno per lo show room di Jeddah, 1980

Franco Onali viene dalla pittura, che ancora pratica secondo le linee di una Nuova Figurazione postinformale, che mano a mano viene nuovamente cancellandosi come immagine figurale, in un contrasto di ombra-luce, legato, quasi, allo scorrere delle ore del giorno, in una ricerca dinamica che fa pensare a certo orfismo di Delaunay.

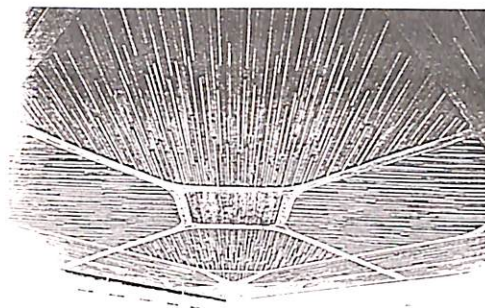
Ma intanto si occupa di design di arredo (ha lavorato, a Stoccolma, nello studio dell'architetto Than, e qui si è legato professionalmente a Mario Marenco, nello studio del quale ancora lavora. Realizza architetture di interni e, soprattutto, sculture e rilievi svolti secondo ritmi dinamici, fortemente marcati, come nello «Showroom» di Jeddah, nell'Arabia Saudita (1980), così da condizionare, nel ritmo delle forme, (semplici e agglomerate, in successione), tutto lo spazio.
Nel gioiello Onali porta avanti la stessa idea di formatività; ritmi scanditi, dinamici, densi di plasticità, con citazioni spesso riferite anche alla scultura, nella sua storia, con risultati, spesso, anche di grande impatto emotivo.

Sergio Perlini lavora, dalla metà degli anni sessanta, quasi esclusivamente sul tema del gioiello, nel quale sperimenta tutta la sua poetica artistica, che si impernia sulla elaborazione di forme geometrico-razionali, cinetiche, sulle quali interviene con una vitalizzazione dinamica che sembra alludere con una cólta, raffinata, creativa rivisitazione, alle scansioni ritmiche otticodinamiche delle «Compenetrazioni iridescenti» di Giacomo Balla, che, oltre il Futurismo, aprivano la via alle correnti incentrate sulla elaborazione di strutture spazio-luce, fondate sulla poetica del «continuum».
Egli è passato, infatti, da ricerche progettuali svolte sul quadrato e sul cerchio (che animava con soluzioni cinetiche, affidando alla brillantezza del materiale prezioso - oro bianco, giallo, rosso - e alla luminosità variata delle pietre, la componente di irradiazione spazio-luce), ad un lavoro progettuale che prende in esame il triangolo equilatero e lo svolge in sfalsamenti ritmici, con lievi varianti di orientamento e di scala, che suggeriscono, con la luminosità e la lucentezza dei colori, una nuova, più interiore e concettualizzata dinamica, che propone direzioni diverse, quasi in un incontro-scontro di acutissime frecce.
In una simbologia lucida e appena ironica, che sembra volersi riferire alla vulnerabilità dei cuori, che la complicità di un rutilante monile può più facilmente mettere in crisi...

Alessandro Poli, Opera in garza e cera, 1986

Mario Pinton ha lavorato sempre, quasi esclusivamente, nell'arte orafa, nella quale ha raggiunto, come dimostrano la risonanza del suo nome e i molti riconoscimenti internazionali, una perfezione e una raffinatezza tecnica che gli derivano da uno studio approfondito anche dell'oreficeria antica, da quella orientale, all'etrusca, a quella medievale.
A questa estrema, finissima perfezione della tecnica esecutiva, Pinton aggiunge una sensibilità, una carica emotiva, una freschezza creativa, che determinano la qualità inimitabile del suo gioiello, che gioca tutto sulla rivelazione di una materia come l'oro, quando sia trattata, com'è il suo caso (e com'era, forse, in vari esempi, per il gioiello antico), con una tale sensibilità tattile, che ne mette in luce una vibratilità morbida, che sembra volerne celare, all'interno, come una luminescenza segreta, arcana; una materia che, finalmente, sembra voler esprimere la sua esperienza di millenni, in forme che, per essere semplici, elementari, appena tramate e punteggiate di minutissimi bagliori di gemme, superano la categorizzazione di antico e moder-

no, per darsi come forme pure, senza tempo.
Talvolta il riferimento a forme naturali è più diretto; il gioiello si propone come una rete di steli gemmati, una sottolineatura leggera e dolcissima alla bellezza di un volto, di un collo, di una mano; cioè, pur non cessando di proporsi come idea - una sua idea del mondo e della storia - mantiene anche la fragranza di un omaggio all'amore e alla bellezza, come un fiore.

Sandro Poli, architetto, scrivendo del suo lavoro parla di «abbandono», di «pianeta abbandonato». «Cerco... di inserire in ogni cosa che faccio la struggente presenza che hanno le cose abbandonate (che è molto diverso dalla memoria - mostruosa creatura) e di capire perché l'abbandono crea nelle cose questa fascinazione».
Io, per i suoi lavori, parlerei anche di silenzio; il silenzio delle sue apparizioni, dei suoi «fantasmi» in garza e cera (dove la leggerezza dell'una trova nell'altra una sorta di contrappeso visivo e strutturale, senza, peraltro, che la cera si trasformi in supporto della tela, o viceversa, in una sorta, invece, di scambio attivo, di simbiosi, si reciproca interagenza vitale - «una sola cosa è certa: l'opposizione pesante-leggera è la più misteriosa, la più ambigua di tutte le opposizioni» - M. Kundera), mi sembra sia lo stesso silenzio «imparziale» che sottintendeva le sue ipotesi di architettura interplanetaria degli anni settanta, quando faceva parte del gruppo «radical» fiorentino, «Superstudio», e quando, in queste ipotesi («come presa di coscienza delle frustrazioni dell'architettura terrestre e come ultima possibilità di lavoro in un'area libera dalla logica razionale dell'architettura come produzione di beni...» e «la cui misura guida... è il tempo 'diacronico' e lo spazio 'accessoriale' quale alienazione necessaria in cui, come dice Hegel, il soggetto si realizza perdendosi, diventa altro per diventare la verità di se stesso»), vedeva l'architettura «come produzione di idee negli spazi freddi e vuoti».
È dunque questo silenzio quasi siderale che le opere di Poli ancora esprimono, ponendosi come presenze «senza tempo», che creano e allo stesso tempo alienano lo spazio in cui si collocano, rifiutando ogni tentativo di colloquio e di narrazione. Sono, e nel loro essere possono, come ancora Poli dice, essere anche altro, «centri da cui partire per continuare il progetto», e provocano, nel loro darsi, uno sguardo «muto», quello «sguardo muto che si ha quando appare una stella». E possono, appunto, divenire «altro», oggetti, anche di uso, e, appunto, anche gioielli, gioielli enigmatici, poetici e dolci, come, del resto, era nelle sue proposte, pure degli anni settanta, di gioielli «naturali ed ecologici», quando recuperava, evidenziandone la preziosità materiale e la purezza delle forme, piccoli tronchi, ciuffi di graminacee, dal colore dorato della paglia, bacche lucenti...
E anche nel caso del gioiello che oggi propone, «L'anello di Giove», non progetta forse di farne anche un supporto per un fiore?
«Ecco il mio segreto» (scriveva Saint-Exupéry ne «Il piccolo principe») «è molto semplice: non si vede bene che col cuore. L'essenziale è invisibile agli occhi».

Anna Romano Cernitori, Soffitto della sala centrale della Biblioteca Nazionale di Roma, legnopolicromia, 1975

Anna Romano Cernitori è soprattutto pittrice; dalla pittura da cavalletto ai grandi affreschi murali, alle decorazioni per soffitto (dal CONI, all'Alitalia, al palazzo di Giustizia, alla Biblioteca Nazionale, al Piccolo Parlamento della Camera dei Deputati a Roma, all'INAIL, all'Alitalia, alla RAI a Firenze; dall'INA a Catania; alla SIFA a Torino e a Genova), la sua pittura si articola sul filo della tradizione storica, da quella del tre-quattrocento fiorentino, di cui analizza il senso di «spazialità» e il significato «tonale» del colore della città antica, che sarà ripresa, in Italia, negli anni trenta, dagli artisti di «Valori Plastici» e della Scuola Romana (Anna Romano ha studiato a Firenze, tra gli altri, con Cavalli, un esponente raffinato della seconda Scuola Romana).
Su questo recupero del significato «spaziale» del colore essa trae il suo senso coloristico (ne deriverà una sua articolata ricerca sul colore «vocazionale» di ogni città), cui aggiunge una sua personale trascrizione della tradizione moderna, che interpreta con una sua genuina, ricca sensibilità.
E altra caratteristica della sua pittura è l'analisi del segno che si svolge con sinuosa, morbida eleganza, circondando, talvolta, il colore usato «a piatto». Oppure le zone di colore si sovrappongono in una dinamica fluida, scorrevole, musicale.
Questo stesso modularsi ritmico del colore e del segno Anna Romano Cernitori applica nei suoi progetti di gioiello. La forma morbida, ben delineata dei pezzi, si scandisce nella differenza del colore del materiale (oro giallo, bianco, rosso; rame, oro giallo; acciaio, oro), che determina il carattere particolare, «pittorico», dei suoi gioielli, giocati sul colore delle materie di base, prima che su quello delle pietre, con un risultato che unisce un riferimento a culture protostoriche e barbariche, ad un andamento lineare di carattere astratto-concreto.

Lara-Vinca Masini

Indice

Presentazione .... Pag. 7

Per una nuova collezione orafa ad Arezzo
di Lara-Vinca Masini .... » 9

Remo Buti .... » 23

Nado Canuti .... » 29

Dadamaino .... » 35

Mirella Forlivesi .... » 41

Ugo La Pietra .... » 47

Bruno Martinazzi .... » 53

Eliseo Mattiacci .... » 59

Alessandro Mendini .... » 65

Maurizio Mochetti .... » 71

Franco Onali .... » 77

Sergio Perlini .... » 83

Mario Pinton .... » 89

Alessandro Poli .... » 95

Anna Romano Cernitori .... » 101

Appunti tecnici sui semilavorati
di Giuliano Centrodi .... » 107

Nino Franchina .... » 113

Il rapporto con la materia-metallo nei gioielli
di Nino Franchina
di Lara-Vinca Masini .... » 115